



Las máscaras de lo icónico: miradas cruzadas entre la imagen cinematográfica y la fenomenología del ídolo de Jean-Luc Marion

Jaime Llorente Cardo¹

Recibido: 16 de junio de 2015 / Aceptado: 6 de octubre de 2016

Resumen. El propósito del presente artículo es trazar una relación de paralelismo entre la fenomenología del ídolo que Jean-Luc Marion lleva a cabo en referencia al cuadro pictórico y los rasgos propios de la imagen cinematográfica. El punto de partida lo constituye la común pertenencia de ambos tipos de donación a la categoría de aquello que Marion llama “fenómeno saturado, esto es, aquel tipo de apariencia que se da con tal grado de intensidad a la intuición que satura toda reflexión y desactiva la potencia racional propia del concepto. A esta luz, se examinan aspectos tales como la autonomía perceptiva propia de la imagen cinematográfica, la mostración de los aspectos “invistos” de los elementos dados a la visión filmica, la determinación de la pantalla de cine como espacio reservado a un específico tipo de aparición fenoménica o la necesidad de reiteradas contemplaciones de un mismo filme cuya visibilidad resulta realmente inagotable.

Palabras clave: Marion; ídolo filmico; lo invisto; fenómeno saturado; *eikōn*; imagen cinematográfica; visión.

[en] The Masks of the Iconic. Cross Perspectives Between the Cinematic Image and the Phenomenology of the Idol by Jean-Luc Marion

Abstract. The aim of the present work is to point out some relations of parallelism between the phenomenology of the idol that Jean-Luc Marion draws in reference to the pictorial painting and the specific features of cinematographic image. The starting point is constituted by the common belonging of both kinds of donation to the category of that which Marion calls “saturated phenomenon”, that is, that kind of appearance that happens with such a degree of intensity to the intuition that saturates all reflection and deactivates the rational power of the concepts. In the light of this, some aspects are examined such as the perceptive autonomy of the cinematographical image, the showing of the “unseen” aspects of the elements accorded to the film vision, the determination of the cinema screen as a space reserved for a specific type of phenomenal appearance or the necessity of repeated contemplations of the same film whose visibility is truly inexhaustible.

Keywords: Marion; film idol; the unseen; saturated phenomenon; *eikōn*; cinematographical image; vision.

Sumario: 1. Un advenimiento a la visibilidad situado al margen de la presencia efectiva; 2. Confiscando la mirada en la sala de proyección; 3. Un mundo rectangularmente acotado para la visibilidad; 4. Una contemplación infinita y perpetuamente renovada; 5. Del inconsciente óptico a la penuria del concepto; 6. Conclusión.

Cómo citar: Llorente Cardo, J. (2017) “Las máscaras de lo icónico: miradas cruzadas entre la imagen cinematográfica y la fenomenología del ídolo de Jean-Luc Marion”, en *Escritura e Imagen* 13, 27-49.

¹ I.E.S. “Campo de Calatrava”, Ciudad Real
jakobweinendes@gmail.com

1. Un advenimiento a la visibilidad situado al margen de la presencia efectiva

En el contexto de su análisis de la cuádruple división de los por él llamados “fenómenos saturados” (aquellos en los cuales “la intuición despliega una demasía que el concepto no puede ordenar, que la intención no puede prever”), Jean Luc Marion se refiere al segundo tipo de tales fenómenos, el ídolo, describiéndolo provisionalmente como “el primer término indiscutiblemente visible porque su esplendor detiene por primera vez la intencionalidad; y ese primer visible la colma, la detiene e incluso la bloquea hasta el punto de volverla contra ella misma, como un obstáculo –o un espejo– invisible”.² Cuando Marion habla acerca del deslumbramiento ocasionado por la imagen icónica (un pleonasma, en este caso, pertinente) y de la insostenibilidad que éste supone para la mirada perceptiva, piensa abiertamente en el cuadro, en la obra de arte pictórica, esto es, en aquel tipo de comparecencia ante la visión que no admite ser captada una sola vez, sino que precisa de reiteradas y sucesivas miradas sin que ninguna de ellas logre conocer el éxito a la hora de aprehender la imagen pictórica en cuanto tal. Ninguna clase de ilustración de orden teórico, reflexivo o conceptual se muestra investida de capacidad efectiva para agotar la inexhaustible donación de aquello que en el cuadro accede a la visibilidad (el cuadro se muestra *ohne Begriff*), sino que, por el contrario, lo esencial de la fenomenicidad de la imagen pictórica, su poder de conminación con respecto a la mirada, su capacidad para interpelar a la visión y detener el curso de ésta, permanecen como facultades inaccesibles para el observador, como potencias cuyo origen y legitimidad se hurtan al conocimiento conceptual y se retiran, de modo ineluctable, hacia la esfera de lo enigmático.

El deslumbramiento de la mirada ocasionado por la exposición al ídolo, al *eikōn* pictórico, obliga a confrontar una y otra vez la intención y la mención con ese desbordamiento intuitivo que se sustrae permanentemente a resultar fijado de una vez por todas y ópticamente colonizado con carácter definitivo. Contemplar el *eidōlon* artístico supone, pues, realmente una experiencia de resistencia, de perpetua pugna con el carácter constitutivamente elusivo que presenta la peculiar fenomenicidad propia de ese “no-objeto” que es –o realmente “no es”– el cuadro.³ Éste, el cuadro pictórico, jamás comparece ante la percepción en términos de “objeto”, de ente subsistente susceptible de ser parangonado con otros entes, sino que su donación se muestra como el aparecer de un acto, de un evento: como un acaecer que coincide con su mismo advenimiento a la visibilidad en general. El modo de ser del cuadro, su propia y específica modalidad de donación viene, pues, constituida íntegramente por la repercusión y las secuelas que ocasiona sobre el espectador: el existir del cuadro se consume y agota en su efecto. El efecto no es sino la colisión de la mirada con aquellos visibles que causan una particular fascinación emotiva en el ánimo del receptor en la medida en que se trata de elementos no insertos en la trama banal y presupuesta urdida por los objetos de la percepción habitual, sino de un tipo singular de visible que requiere ser mirado de forma totalmente diferente a aquella merced a la cual son observados los objetos de la experiencia cotidiana: “Entre los

² Marion, J.-L., *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 371. En lo sucesivo SD.

³ “El cuadro no es un ente, ni tampoco pertenece a los objetos subsistentes ni usuales. No es y, no obstante, aparece en mayor medida ¿Cómo justificar la paradoja de su fenomenicidad? ¿Qué es lo que aparece en el fenómeno del cuadro, si ni su subsistencia, ni su utilidad, ni su enticidad alcanzan su fenomenicidad propia? (SD, p. 99).

objetos y el cuadro, la diferencia consiste en la fuerza del efecto producido en el que mira: cuando el objeto desencanta y «el mundo es desencanto», el cuadro nos «encanta» porque –al menos cuando se lo deja surgir en cuanto tal, sin reducirlo a la objetividad– su efecto nos afecta más intensa y durablemente que ningún otro ente, usual o subsistente” (SD, pp. 100-101).

Así pues, el *eikōn* artístico aparece como una instancia que, propiamente hablando, “no es”, pero cuya irradiación fenoménica se presenta ante la mirada, de forma paradójica, con una pujanza e intensidad superior a aquella mostrada por los elementos mundanos que supuestamente “son” de modo eminente.⁴ Por decirlo en términos que remedan los empleados para caracterizar la “diferencia ontológica heideggeriana, el efecto no “es”, sino que simplemente “se da”. La “vibración” que este paroxismo intuitivo introduce en el espectador se traduce en una suerte de “solipsismo estético” en virtud del cual la *aísthēsis*, confrontada en cierto modo con algo que no es propiamente visible, sino que, como apunta Marion, más bien “visibiliza”, es convocada ante el ídolo de un modo tamizado por las variantes conceptuales y de horizonte que aquélla opone sucesivamente a éste. Tal juego de alternancias entre intuición y concepto propicia una radical singularización del sujeto percipiente. Cada mirada dirigida al *eikōn* pictórico deviene, pues, mirada especular que revierte sobre el contemplador devolviéndole otras tantas imágenes invisibles de sí mismo: “El ídolo me marca –traza la marca del sitio en el que me tengo– porque, a su intuición, siempre le falta el concepto” (SD, p. 372). El modo de visibilizar propio del cuadro queda, por tanto, relegado a lo invisible: al efecto de lo visible sobre el sí-mismo del contemplador. La donación del cuadro debe, por tanto, resultar arelada o cribada a través de una reducción, de una redirección a la invisibilidad propia de ese efecto sobre el vidente, y sólo merced a tal acto de reconducción, a tal desvío de la *aísthēsis* que propicia la visibilización, acontece el genuino efecto del cuadro.

Esta sorprendente y aparentemente paradójica invisibilidad propia de lo máximamente visible hunde realmente sus raíces en un acto de abstracción que suspende todos aquellos rasgos que, en el elemento contemplado (en el ídolo) se sitúan al margen de la pura y simple fenomenicidad, que resultan independientes de su nudo aparecer y mostrarse. El visible resulta así despojado de todo su bagaje entitativo y ontológico, para pasar a devenir instancia no objetivamente visible sino simplemente efectiva. La reducción al efecto producido sobre el vidente es, pues, indisoluble del propio modo de darse el “objeto” percibido. Ambos acontecimientos se muestran, a esta luz, como uno solo y el mismo. Solamente tal reducción permite aquí la donación efectiva de aquello que se da a ver, en cuanto permite “que el fenómeno aparezca en tanto que lo libera precisamente de toda tesis en el mundo. El fenómeno se reduce pues tanto más a lo dado en la medida en que asume la puesta entre paréntesis de su enticidad y de su realidad mundanas” (SD, p. 104).⁵

⁴ “El efecto hace vibrar el alma mediante vibraciones que no representan ningún objeto, ni ningún ente, y no pueden ellas mismas describirse o representarse bajo el modo de los entes o de los objetos. Y, sin embargo, sólo ese «efecto» permite definir finalmente la fenomenicidad del cuadro” (SD, p. 102).

⁵ De este modo, en referencia a las hipotéticas relaciones que admiten ser establecidas entre fenomenología y cine, Ian Jarvie declara lo siguiente: “Las películas intrigan a los fenomenólogos en parte porque encarnan variaciones imaginativas libres y ponen entre paréntesis la existencia. Pero todavía hay un motivo más profundo de atracción. Las películas son «nuevas», y verosíblemente «fenómenos», por lo que, además de ser ayudas heurísticas para reflexionar sobre los fenómenos que retratan (gente, cosas, etc.), también suponen un desafío al constituirse ellas mismas en objeto de escrutinio fenomenológico [...]. El fenómeno que intriga más a los fenomenólogos es la experiencia de ver una película, como opuesta a la experiencia de habitar el *Lebenswelt* o

Esto significa que aquellos visibles fenoménicos que, como el cuadro pictórico o la imagen cinematográfica, carecen en mayor medida de vínculos reconocibles y nexos concretos con la realidad “objetiva” y “reificada” (con el ámbito ontológico de lo “cósico”), constituyen, por ello mismo, la esfera de aquellos fenómenos más fácilmente susceptibles de ser reconducidos a su pura donación ante un espectador.

Constatado lo anterior, nos preguntamos en qué medida el particular fenómeno representado por la imagen cinematográfica entronca con plena legitimidad con las descripciones fenomenológicas elaboradas por Marion en exclusiva referencia al ídolo pictórico. ¿Acaso el *eikōn* cinematográfico no se muestra en términos, si no equivalentes, sí sumamente concomitantes con los rasgos que, al decir marioniano, caracterizan el peculiar “fenómeno saturado” que es, en último término, el ídolo visible? ¿No constituye la pantalla de cine un perímetro que acota un espacio específico y particular de fenomenicidad análogo al delimitado por el marco que circunscribe el espacio fenoménico propio del *eidōlon* pictórico? Y, no obstante, la imagen en movimiento ha de contar necesariamente con peculiaridades específicas que diferencien su efecto de aquel ocasionado por la paradójica invisibilidad propia del ídolo pictórico, pero sin dejar, en todo caso, constituir un tipo singular de ídolo susceptible, en cuanto tal, de resultar fenomenológicamente analizado y descrito. Tal vez la imagen cinematográfica represente –y esta será nuestra hipótesis de trabajo a lo largo del presente estudio– un tipo particular de máscara de lo icónico, es decir, de modo de fenomenicidad yuxtapuesto a la fenomenicidad propia del ídolo pictórico descrito por Marion. En este sentido, cada filme supondría una de las posibles máscaras que se superponen al modo de donación del ídolo, constituyendo una variante del modo de fenomenicidad propio de éste.

Los así llamados “géneros cinematográficos”, en cuanto persiguen, cada uno de ellos, propiciar un efecto diferente en el ánimo del espectador, singularizarían a éste a su peculiar manera, dando así lugar a una amplia panoplia de modos de mostración ligados a sus correspondientes efectos sobre el contemplador. Comprobemos, pues, hasta qué punto resulta pertinente y verosímil aplicar la fenomenología marioniana del ídolo pictórico a una hipotética fenomenología del *eidōlon* cinematográfico y las consecuencias teóricas que de ello cabe extraer. En orden a ello seguiremos el itinerario descriptivo marcado por Marion, si bien desmarcándonos de él con el fin de retrotraerlo a nuestra cuestión cuando ello resulte pertinente.

2. Confiscando la mirada en la sala de proyección

Marion aborda la cuestión de la fenomenología del ídolo sobre todo en un ensayo intitulado *L'idole ou l'éclat du tableau*, incluido en su obra *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés* (2001). El pensador de Meudon comienza allí su exposición fenomenológica postulando la universalidad de lo visible; una universalidad de la cual participa, por denegación, incluso la ceguera, y que resulta matizada y reducida a un horizonte determinado en el caso de ese particular fenómeno visible acotado

a la experiencia de ir al teatro, de oír música, etc. Dicho más llanamente, a menos que se pudiera descubrir que el fenómeno del cine tiene una esencia diferente del fenómeno de la experiencia en general, la fenomenología sería incapaz de discernir la diferencia entre el mundo real y el mundo del cine” (Jarvie, I, *Filosofía del cine*, Madrid, Síntesis, 2011, pp. 109-110).

por la limitación que es el cuadro pictórico. De ese modo, según Marion, “observar (*regarder*) significa, pues, resistir al flujo de lo visible, a la ascensión de lo invisto (*invu*) que en batallón ajustado no cesa, volcánicamente de hacer refulgir su nueva llamarada en la superficie sumergida del mundo”.⁶ La contemplación del *eidōlon* pictórico, como de hecho, toda contemplación en general, implica, pues, un acto de sustracción de la mirada con respecto a la corriente indiferenciada del devenir óptico. “*Regarder*” significa, propiamente hablando, poner una parte de la visibilidad general, un fragmento de lo virtualmente susceptible de ser visto, à l’*écart* del flujo de la totalidad de lo visible, esto es, recortar y determinar un elemento visible concreto desgajándolo del tejido universal de lo visto. Un acto de de-limitación posibilitado por el carácter determinado inherente al cuadro, pero también acaso igualmente propiciado por la circunscripción estético-epistemológica acotada y jalonada por los cuatro perfiles limitantes que configuran la pantalla cinematográfica en cuyo espacio interno queda amojonada la imagen icónica y donde le es dado al ídolo así encuadrado refulgir con todo su sobreexceso de fenomenicidad.⁷ Esa refulgencia es el factor que suscita el fenómeno de la admiración. En pintura, el efecto admirativo reside, al decir de Marion, en que el original suscita un más exiguo volumen de admiración que la copia, que la “apariencia” dotada de semejanza (*ressemblance*) con respecto a su modelo “real” y efectivamente dado a la percepción. Algo análogo sucede en el caso del *eikōn* cinematográfico, dado que éste, aun cuando lleva a la mostración un fragmento del propio devenir del mundo (en el caso del neorrealismo italiano, por ejemplo) siempre opera el efecto de estimular la fascinación del espectador y la cautividad de la mirada en grado más elevado que su original ontológico contemplado en el marco general de la visibilidad habitual del mundo efectivo.

También en el caso del cine, es decir, en el caso de la realidad tamizada a través de la determinación representada por la pantalla de proyección, tiene lugar, pues, ese fenómeno de embeleso, sugestión y seducción de la facultad visual que curiosamente el elemento real y directamente captado se muestra incapaz de originar. En ningún caso la visión de un río contemplado a través de un telaraña (o en la cercanía de un gran sapo) en el contexto de la visión corriente, se halla investido de la capacidad de provocar un efecto de fascinación visual (*admiration*, diría Marion) análogo al propiciado por tales imágenes cuando estas se dan a ver en el marco de un filme como *The Night of the Hunter*, de Charles Laughton (1955), durante la fuga fluvial en barca que la pareja infantil protagonista lleva a cabo con el fin de alejarse de las garras del inquietante predicador magistralmente interpretado por Robert Mitchum. La admiración es, pues, el factor que propicia la distinción entre original y reproducción y la instancia que logra concitar la totalidad del poder visual en torno a esta última.⁸

⁶ Marion, J.-L., *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2010, p. 71. En lo sucesivo DS.

⁷ “*Nous regardons le visible par soustraction d’un cadre hors de sa marée sans fin, ni debut ni limite. Regarder, à savoir gérer l’excès du visible, revient à l’encadrer dans le cadre, le templum que trace l’inspection de notre regard*” (DS, p. 71). En referencia al modo como la cadena o serie de significados referenciales se interrumpe bruscamente bajo la mirada del artista, especialmente bajo la del pintor abstracto, Michel Henry escribe: “Así, esos elementos aprehendidos desde siempre como pertenecientes al mundo, como sus fragmentos y sus constituyentes, que tienen en él no sólo su modelo sino de algún modo su sitio y su ser verdadero, se encuentran de repente arrancados al universo objetivo, que deja de ser en cualquier caso el principio de su organización y su significado, de su distribución y su papel en el cuadro” (Henry, M., *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid, Siruela, 2008, p. 38).

⁸ Así, a propósito de la fascinación o admiración ejercida por la imagen en general, escribe oportunamente Maurice Blanchot en *L’espace littéraire*: “Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece

La copia reproducida de lo real –también la mostrada por el cinematógrafo– logra así interpelar a la mirada y coparla de modo más intenso que la realidad originaria de la cual es un desdoblamiento: *puisque admirer indique une manière de voir; il faut conclure que la «ressemblance» provoque plus de vision et convoque plus le regard que l'«original»* (DS, p. 72). La imagen cinematográfica logra fulgurar con un destello tan deslumbrante para la mirada perceptiva que la fascinación provocada por este estallido óptico sobrepasa al poder de convocatoria para la visión que la realidad es capaz de exhibir y suscitar, hasta tal punto que desplaza a ésta del horizonte perceptivo propio de lo visible de forma provisional. Durante el tiempo de proyección de un filme, la única realidad propiamente visible (o susceptible de ser ópticamente captada de modo preeminente) es el *eidōlon* acotado por la pantalla de cine. Solamente durante ese período singular y prodigioso, el estatus ontológico del ídolo, del *eikōn*, reviste y cobra mayor realidad que la reservada a lo habitualmente real.

También la admiración provocada por la imagen cinematográfica atrae “sobre sí toda la gloria confiscándose a todo el resto”, haciendo de este modo a la copia devenir original y relegando al original no “imaginativo” sino real y “sustancial” a la categoría “de un esbozo (*esquisse*), de una tentativa (*ébauche*), incluso de una reproducción por anticipación” (DS, p. 73). La epifanía propiciada por las imágenes que configuran el filme produce, pues, un auténtico marasmo de la entidad ontológica de la realidad que subyace a la película o que se halla en su base a título de mero elemento pretextual, favoreciendo incluso el hecho de que tal realidad resulte absolutamente preterida y desprovista de significación verdaderamente pregnante. Lo real fenoménicamente dado permanece, en el interior de la sala de proyección, únicamente a título de obstáculo residual o sedimento estético que no hace sino impedir –si bien ya de modo tenue y de forma necesariamente exigua– la pura apoteosis de la fenomenicidad y el paroxístico orto de la apariencia. Una apariencia que ha seccionado ya los vínculos que aún la ligaban a su origen fenoménico (la realidad del mundo mostrada por la imagen), y que refulge ahora de modo puramente autorreferente, mostrándose así como un modo autónomo de epifanía o, como apunta Marion, en términos de “*foyer unique de sa lumière, matrice suffisante de sa propre forme*” (Ídem.). En este rasgo radica, por tanto, la genuina y propiamente dicha autonomía de la imagen cinematográfica y del modo concreto de experiencia “estética” merced a la cual ésta se da a ver. En el cine, se cumple, pues, a la perfección ese acto de “inversión del centro de gravedad de la visibilidad” en el cual Marion intuye el efecto esencial ocasionado sobre la mirada por el fenómeno de la admiración estética en contexto pictórico.

En este sentido, también la imagen cinematográfica puede caracterizarse aquí con toda legitimidad como “el más potente ejercicio posible de mirada”; una definición que

tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No en un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen [...]. La escisión, que era posibilidad de ver, se inmoviliza en imposibilidad en el seno mismo de la mirada. La mirada encuentra así lo que la posibilita, el poder que la neutraliza, que no la suspende ni la detiene, sino que, al contrario, le impide terminar nunca, le corta todo comienzo, hace de ella un neutro resplandor extraviado que no se apaga, que no ilumina, el círculo, cerrado sobre sí de la mirada” (Blanchot, M., *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 25-26).

Marion reserva para la admiración en pintura. La pantalla de cine y sus “contenidos” móviles contribuyen de modo determinante y crucial al logro de esa característica detención de la mirada operada por la admiración. La mirada errabunda que se desplaza y merodea perezosamente y de modo abúlico, indiferente y casual sobre los objetos de la experiencia cotidiana que anteceden a la percepción cinematográfica (los componentes del automóvil que me conduce a la sala de cine, los enseres personales que manejo a la hora de pagar la entrada, los pasillos y estancias que me conducen hasta la puerta de la sala, el sillón que abato en el momento de tomar asiento en ella, etc.) queda inmediatamente fijada, clavada y atrapada por la ventana de acceso al frenesí de la pura fenomenicidad que es la pantalla de proyección. El periplo que la visión recorre de ordinario a través del “óptidromo” universal representado por el mundo fenoménico resulta ahora brusca y radicalmente interrumpido, detenido y suspendido. La contemplación cinematográfica supone la abrogación súbita de la totalidad de los usos y convenciones propios de la contemplación común que transita constantemente de un elemento a otro sin apenas fijarse, posarse y permanecer propiamente en ninguno de ellos, deviniendo ahora flujo visual cautivado por un único foco de irradiación privilegiadamente investido de fenomenicidad.⁹ La admiración estético-cinematográfica halla aquí su estancia sedentaria frente a esos objetos “raros” y “extraordinarios” identificados inicialmente por Marion (remedando a Descartes) con las imágenes mostradas por el cuadro pictórico.¹⁰ Y sin embargo, las imágenes cinematográficas son capaces de generar tal efecto “extraordinario” de un modo equivalente cuando se sustancian en forma de escenas y elementos “extraños”, desacostumbrados o investidos de un aura “fantástica” y cuando se limitan a mostrar –a su peculiar modo– elementos pertenecientes a la más común y habitual experiencia cotidiana. Ahí reside el incontestable poder fascinador y admirativo propio del cine.

Desde luego, resulta palmario que algo varía sustancialmente en el contexto perceptivo cuando, tras observar a corta distancia el semblante del vendedor de entradas que precede de ordinario al acceso a la sala de cine, contemplo en ésta, de forma casi inmediatamente posterior, los rostros en primer plano de Liv Ullmann y Bibi Andersson al asistir a la proyección de *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. Lo verdaderamente curioso al respecto es que este efecto fascinador y fijador de la mirada en lo admirativo es logrado prácticamente en análoga medida por la contemplación de una instancia tan común como un semblante femenino (en el mencionado filme, por ejemplo) y por imágenes tan radicalmente divergentes de ésta como los demonios, aquelarres y seres diabólicos de toda laya mostrados por Benjamin Christensen en *Häxan* (1922). A pesar de la diversidad radical que separa a ambos “pretextos” fenoménicos y al margen del hecho de que unos pertenezcan al ámbito de la común

⁹ “*Le peintre n’a d’ailleurs pas d’autre but que cela – nous en mettre plein la vue: offrir à notre vue, d’habitude vagabonde, esthétiquement infidèle, bref enfant de bohème qui passe d’un spectacle à un autre sans s’attarder jamais, un visible tel qu’elle en puisse plus, pour une fois, peut-être même pour la première fois, s’en détourner et passer au suivant, mais s’en découvre éprise, prisonnière et dépendante pour un assez long temps*” (DS, p. 75). Tal vez también se dé análogo efecto durante el tiempo de duración de una proyección cinematográfica.

¹⁰ Invocando la psicología de la percepción, Jarvie observa al respecto: “Ayudamos al acto de dirigir la atención mirando a la pantalla de modo muy diferente a como miramos un escenario teatral [...]. Tal conducta [la propia de la visión teatral o directa] en el cine sería absurda. Incluso concentrar nuestra atención, digamos, en una esquina de la pantalla es algo que no hacemos casi nunca. Parece como si dirigiéramos nuestra mirada a un punto cerca del centro de la pantalla y enfocáramos la vista ligeramente enfrente de él. Esto nos permite «captar» la imagen completa en la pantalla de una vez. No realizamos un examen sino que fijamos la mirada; el montaje y la posición de la cámara hace el resto” (Jarvie 2011, *op. cit.* [nota 5], p. 133)

percepción empírica y otros lo hagan a la esfera de la imaginación simbólica y la fantasía, lo cierto es que, en contexto cinematográfico, ambos convergen a la hora de demorar y suspender el flujo vagabundo de la mirada y de hacer desertar a ésta de sus habituales objetos mundanos de consideración, para circunscribirla a aquel modo de epifanía susceptible de aprehenderla, sojuzgarla y cautivarla de manera preeminente. Para la imagen cinematográfica vale, una vez más, aquello que Marion indica en referencia al espectáculo de orden pictórico: “ella no solamente ha desplazado la admiración (esto es, la mirada) del mundo físico a un espectáculo distinto y nuevo, sino que sobre todo ha provocado el aparecer de una pura apariencia (*semblance*) que, en un determinado momento, confisca casi toda la fenomenalidad disponible en la apertura del mundo” (DS, p. 74). Tampoco el cine se limita, pues, a reduplicar o a “urbanizar”, acondicionándola y repitiéndola, la mostración fenoménica, sino que eleva a ésta al dominio universal situándola incluso en un plano más elevado que el ocupado por la realidad que preside ordinariamente la experiencia común: ubicándola sobre el mundo natural del cual supuestamente todas las apariencias beben en cuanto copias especulares de un mismo modelo “original” u originario.

La fenomenalidad resulta así colonizada y “consagrada” por mor de ese “desplazamiento del centro gravitatorio de la visión” que es esencialmente la experiencia visual de carácter cinematográfico y la percepción de la pura *semblance* en que ésta consiste. Ver cine significa, pues, permitir que la imagen cinematográfica se apodere de la pura fenomenalidad, de la práctica totalidad de la fenomenalidad disponible en cada momento, hasta el punto de dominarla absolutamente. En la experiencia fílmica, como en la percepción pictórica, se invierte el orden de jerarquía ontológica de los fenómenos, de tal modo que la imagen, la fenomenalidad, sustituye a la cosa, desplazándola del plano privilegiado de la percepción. En la fenomenalidad propia del cine se dan a la visión elementos ajenos a la trama configurada por el mundo de la percepción común, “aparecen fenómenos que la naturaleza y el mundo ignoran”, de suerte que el fenómeno cinematográfico causa el efecto de dar a luz elementos susceptibles de ser contemplados investidos de un volumen tan intenso y pujante de fenomenicidad que saturan y copan, con un exceso intuitivo desbordante, la totalidad del caudal óptico que una mirada puede poner a disposición de un visible determinado.¹¹ Esto sucede de modo privilegiado en casos como el del cine fantástico, tanto pretérito como hodierno, y de hecho tiene lugar al contemplar elementos tales como los aportados por la estética del cine expresionista alemán de entreguerras. En efecto, la contemplación del inmenso muro erigido por la muerte en *Der müde Tod* de Fritz Lang (1921), así como la de los paisajes más o menos “exóticos” que se muestran en cada uno de los tres relatos “secundarios” que configuran el filme, ocasiona una efectiva “confiscación de toda la fenomenicidad” disponible en el momento de tal contemplación, pero sobre todo sitúa en el horizonte fenoménico objetos y combinaciones entre elementos antes “invistos” (un término netamente marioniano), fenómenos ignorados por la naturaleza y el mundo a los cuales solamente mediante la imagen cinematográfica les es concedido el ingreso en el interior del cerco del aparecer. En ausencia del arte cinematográfico, tales elementos olvidados por el mundo objetivo efectivamente dado se hallarían perpetuamente

¹¹ Así, en referencia al arte pictórico, Marion escribe: “*la peinture peut provoquer des visibles d’une semblance tellement puissante qu’ils confisquent toute l’admiration dont un regard dispose en un temps donné*” (DS, p. 74).

condenados a la condición de moradores del sombrío circuito de lo perpetuamente invisto: de lo ineluctablemente no susceptible de ser mostrado y hecho refulgir ante la mirada de un virtual espectador.¹² Dígase algo análogo en referencia a los célebres paisajes urbanos distorsionados e investidos de un inequívoco halo onírico que pueblan las imágenes de *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919), de Robert Wiene o las de algunos de los relatos que conforman *Das Wachsfigurenkabinett* (1924), de Paul Leni.

Ante estos visibles impuestos a la mirada por la imagen filmica, la visión se halla constreñida sin remisión posible a focalizarse sobre ellos con casi total exclusividad con toda la potencia admirativa y toda la energía disponibles en el momento en que acaece tal acto singular y excepcional de contemplación. Paradójicamente, estos visibles no fenoménicamente dados en la experiencia habitual ejercen un mayor grado de atracción sobre la mirada, es decir, muestran un más elevado volumen de visibilidad, que los elementos usualmente percibidos y perceptibles, y por ello, como apunta Marion en referencia a las imágenes pictóricas, “fascinan incondicionalmente”. El director cinematográfico, como el artista pictórico, produce fundamentalmente apariencias que no habrían podido ver la luz ni situarse jamás ante una mirada a no ser merced a su actividad creativa. Ambos son esencialmente facturadores de apariencias anteriormente invisitas, taumaturgos, pues, de la fascinación estética provocada por el desbordamiento de lo fenoménico y la consiguiente cautividad de la mirada que aquélla ocasiona. En lugar de horadar lo visible con la absoluta facilidad que propicia la transparencia, la mirada colisiona aquí con su “correlato intencional”: resulta contenida, demorada y estacionada por la imagen cinematográfica, deviniendo, de este modo, sedentaria y abandonando su tránsito nómada habitual. La apariencia imaginativa propia de lo cinematográfico fagocita, pues, la totalidad de las potencias visuales, impidiendo a la mirada el desplazamiento más allá de ese visible que la colma, retiene y requiere su asimilación. Pero la contemplación del ídolo filmico cumple asimismo una función a la vez “pedagógica” y “ascética”, es decir, instruye a la visión acerca de sus genuinas posibilidades visuales hasta entonces situadas en mero estado de latencia merced a un acto de *áskēsis*, de ejercicio de preparación destinado a adiestrar la facultad óptica para actualizar al máximo y hasta sus propios límites sus propias aptitudes y dotes perceptivas virtualmente posibles y hasta ese momento desconocidas.

En tanto que “primer visible infranqueable” –como Marion lo llama–, esto es, no susceptible de ser rebasado y abandonado a favor de otros, el ídolo, también el cinematográfico, satura la mirada de tal modo que acopia y concita en torno a sí la práctica totalidad de las potenciales facultades ópticas propias del sujeto receptor. El *eidōlon* filmico despierta, por tanto, la mirada al ubicarla frente a sus larvadas posibilidades a la hora de ejercer su actividad contempladora en el seno de su auténtico dominio perceptivo al extender y ampliar éste hasta sus más remotas fronteras. Ello depende ciertamente del tipo de imagen a la cual el ojo se halla en cada caso expuesto, y por tanto, paralelamente, del género cinematográfico al cual

¹² En referencia, una vez más, al *eikōn* propio del arte pictórico, Henry vierte a este respecto la siguiente aguda afirmación: “El arte es el devenir de la vida, el modo en que ese devenir se realiza. Así todo ojo, por estar vivo y porque en su fondo está la voluntad de la vida de crecer, quiere ver más, toda fuerza desea más fuerza. En la pintura se satisface ese doble deseo. La pintura hace ver no lo que nunca se habría visto antes [...], sino que hace ver en tanto que devuelve la visión a sí misma, aumentando su capacidad de ver en la intensificación de su *pathos* y por él” (Henry 2008, *op. cit.* [nota 7], p. 145).

pertenece el *eikōn* percibido en cada momento, pero –al menos desde la perspectiva instituida por la fenomenología marioniana del ídolo– tal vez no se diese, entre los primeros espectadores del ídolo fílmico, un excesivo volumen de diferencia en cuanto al grado de acaparamiento de la mirada entre aquellos cuyo objeto de contemplación lo constituían las imágenes de *The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter (1903) y aquellos otros cuya retina resultaba inundada por las presentes en *Voyage à travers l'impossible* de Georges Méliès (1904), a pesar del inicialmente mayor poder fascinador y suscitador de *admiration* susceptible de serle reconocido a estas últimas.¹³ Desde la perspectiva de la capacidad de retención de la mirada y la suspensión de su ordinario periplo nomádico a través de la transparencia de los “fenómenos corrientes”, ambas clases de *eidōlon* cumplen acaso un efecto análogo: ambas suponen, en efecto, la donación a la mirada por vez primera de un exceso de visibilidad que tolerar y asimilar. Ambas dan, pues, la medida potencial de la mirada, sitúan a ésta en su temple y rango propio ignoto hasta el momento en que el ídolo deviene reflejo especular de sus tácitas potencialidades de contemplación. El ídolo cinematográfico se mostraría, de este modo, como genuino “espejo invisible” de la mirada perceptiva en general.

El carácter ascético que anteriormente fue atribuido al ídolo cinematográfico se pone de relieve en el hecho de que, al igual que el *eikōn* pictórico, la imagen cinematográfica calibra el volumen de fenomenicidad que una mirada es capaz de tolerar y mantener sin flaquear y sin resultar abatida por el visible en cuestión, esto es, “*le maximum d'intensité intuitive que je puis endurer tout en gardant mon regard sur un spectacle distinctement visible, tout en transformant une intuition en visible distinct et constitué, sans défailir dans la confusion ou l'aveuglement*” (DS, p. 76). La subjetividad es, pues, templada por el tipo de ídolo y la magnitud de fenomenicidad que es capaz de consentir, aceptar y sobrellevar. A esta luz, el ídolo aparece como instancia determinante de la propia identidad subjetiva: esto es lo que significa la lapidaria sentencia de Marion conforme a la cual “Aquello que admiro me juzga” (Ídem.). De modo análogo, podría decirse con plena legitimidad que la intensidad y el tipo de imágenes cinematográficas que un sujeto determinado es capaz de soportar y admitir sin apartar la mirada del centro de irradiación del cual emana el ídolo fílmico da la medida de las pautas subjetivas que la conciencia del observador alberga en su seno. Así pues, resultaría factible la sustitución de la fórmula marioniana “*Dis-toi ton idole, tu sauras qui tu es*” (DS, p. 75), por esta otra: “dime qué clase de imagen cinematográfica no eres capaz de afrontar y cuál te encuentras en disposición de sostener y sabrás cual es el verdadero brío de tu constitución subjetiva”.

¹³ Un poder de admiración que Blanchot caracteriza nuevamente en los siguientes términos sumamente pertinentes en nuestro contexto teórico: “Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad, sino al medio indeterminado de la fascinación. Medio, por así decirlo, absoluto. La distancia no está allí excluida sino que es exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, profundidad no viviente, no manejable, absolutamente presente aunque no dada, donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen. Ese medio de la fascinación, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en el espejo, ese medio es por excelencia atrayente, fascinante: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos [...]. Alguien está fascinado, y hablando con exactitud, no ve eso que ve, pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara, aunque lo deje absolutamente a distancia” (Blanchot 1992, *op. cit.* [nota 8], pp. 26-27).

3. Un mundo rectangularmente acotado para la visibilidad

Según Marion, el ídolo pictórico ocasiona un auténtico marasmo de la resolución usual con la cual se manifiestan los visibles mundanos (o, como él los denomina, los “fenómenos de derecho común”), dando lugar a un acto de “desprestigio” de la visibilidad de los objetos naturales a favor de los *eidōla* de orden icónico. Ello acontece merced al acto de desviación desde el modelo físico a la apariencia representada que la visión del *eikōn* ocasiona irremediablemente. Pues bien, también la imagen filmica, en cuanto su donación tiene lugar de modo ineluctable a través de una ventana rectangular (la pantalla de proyección) que delimita un espacio propio y específico de fenomenalidad análogo al acotado por el marco del cuadro pictórico, sustrae la mirada al *drōmos* propio de la corriente fenoménica habitual y lo desgaja de los elementos naturales comúnmente percibidos, de “la atracción de la tierra” y “la fascinación del paisaje”. Una sustracción que sitúa al sujeto en la exterioridad trascendente a la “necesidad física” y a las leyes perceptivas inmanentes a ella. El aislamiento de un fragmento recortado de fenomenalidad que ocasiona la exposición al rectangular espacio de epifanía demarcado por la pantalla de cine no hace, pues, sino corregir paradójicamente una deficiencia ínsita en la esencia misma de la percepción común, una carencia o tara que el original físico-natural presenta de ordinario a la visión y que la exposición al ídolo filmico contribuiría de modo decisivo a subsanar. En este sentido, la visión cinematográfica no haría sino suspender la ley de la percepción habitual conforme a la cual el fenómeno mundano siempre da un volumen de visibilidad inferior a aquel que la mirada puede llegar potencialmente a desplegar y que se consuma de forma efectiva a través precisamente de la contemplación del ídolo (cinematográfico o pictórico).

Pensemos al respecto en la diferencia en cuanto al grado y tipo de fenomenalidad que ofrece un paisaje físico percibido de forma directa y el cariz que ese mismo paisaje adquiere, por ejemplo, en la representación de lo natural que ofrecen las imágenes de los filmes de Andrei Tarkovski. Jamás probablemente el modo en que el viento mece la hierba o derriba los enseres situados sobre una mesa en contexto campestre en *El espejo* (*Zérkalo*: 1975), ha sido contemplado, al margen del *eidōlon* filmico creado por el realizador ruso, de un modo semejante en el marco de la visión ordinaria. Dígase algo análogo en referencia a las imágenes iniciales de *Solaris* (1972) en las cuales Kris Kelvin, el protagonista del filme, transita lentamente entre cursos acuáticos y paisajes naturales cuyo movimiento y presencia no son, desde luego, parangonables en absoluto con aquellos que se dan a la percepción común de lo natural a pesar de no contener diferencia sustancial alguna apreciable con respecto a éstos. Los ejemplos al respecto en la filmografía tarkovskiana podrían ser multiplicados profusamente, pero tal vez el tratamiento de los cuatro elementos naturales en el contexto de la mencionada *Zérkalo* resulte paradigmático en este sentido. Todo ello pone de relieve de forma palmaria que la rectangularidad mágica propia de la pantalla cinematográfica (y aquí “mágica” refiere a su original significado etimológico como “instancia investida de fuerza y poder”: *Macht*) libera realmente el tácito poder intuitivo que comúnmente dormita en el fondo de la visión ordinaria de los fenómenos. La visión del ídolo constituye, pues, realmente un acto de emancipación. Este suplemento de visibilidad reservado a la mirada y que el cine permite desarrollar y desplegar en toda su amplitud se ejemplifica privilegiadamente en el modo en que el ídolo cinematográfico permite la intuición de lo invisto (*invu*).

En efecto, conforme a la descripción de Marion el *eikōn* pictórico logra ampliar el campo o dominio de la visibilidad al conculcar la ley perceptiva conforme a la cual únicamente resulta posible observar un determinado objeto desde una perspectiva concreta en cada momento. La visión común permite solamente la epifanía de una dimensión parcial del fenómeno que aparece, dejando en sombras sus partes invistas pero virtualmente visibles, mientras que en el caso de la percepción del ídolo tal sección entre dimensiones “presentables” y “apresentables” del objeto no se verifica en absoluto. En efecto, el *eidōlon* pictórico se halla investido de la facultad de presentar y ofrecer la epifanía simultánea tanto de las alas visibles del elemento contemplado en un determinado momento como de sus flancos no susceptibles de ser vistos a no ser merced a una hipotética variación en cuanto al ángulo de intuición efectivamente adoptado por el observador. Esto es lo que sucede, conforme al ejemplo aducido por el propio Marion, en el caso del cuadro cubista. Es así como el ídolo torna visible lo invisible ubicándolo en plano de nivelación e igualdad con lo directamente visible, es decir, como abarca y centraliza en un único espectáculo la totalidad de aquello susceptible de ser intuido en general.¹⁴

En analogía directa con ello, también el ídolo cinematográfico lleva a efecto esta extensión simultánea del horizonte de la fenomenicidad, dado que la variación de planos que inciden en la mostración de un mismo elemento o escena supone realmente una constante variación –ciertamente no simultánea sino sucesiva– del ángulo de visión ofrecido a un espectador permanentemente inmóvil. No obstante, merced a esta mostración progresiva de lo invisto se genera inequívocamente un efecto final de presentación de lo inicialmente apresentable. Una epifanía de aquello *prima facie* inaparente, y, por tanto, una impresión de contemplación casi simultánea de la totalidad de las perspectivas desde las cuales cabe observar una misma situación, que desemboca en una presentación total de lo invisto y apresentable perfectamente susceptible de resultar parangonada legítimamente con la aquella ofrecida por el ídolo pictórico. En efecto, la contemplación de una escena de conversación entre dos personajes, por ejemplo, permite, en contexto cinematográfico, variar el ángulo de captación de sus respectivos rostros, observar alternativamente la parte trasera de sus respectivas presencias corporales, así como el entorno físico inmediatamente lindante con ellas, pero también propicia el hecho de que la mirada se desplace hasta lugares y atalayas privilegiadas de observación que no son posibles en la percepción común a no ser mediante la adopción de posturas difícilmente adoptables o sumamente comprometidas (las ocasionales perspectivas aéreas o desde planos elevados, los puntos de vista inferiores o a ras de suelo, la extrema cercanía a la orografía del rostro del interlocutor o incluso la imposible transparencia de la que hacen gala ciertas paredes y tabiques en planos secuencia en los cuales aparecen simultáneamente escenas separadas por tales elementos de demarcación no susceptibles de ser tan fácilmente superados en el contexto de la visión habitual). La simultaneidad de lo apresentable y lo presentable tiene lugar de forma particularmente conspicua

¹⁴ En referencia a esta plenitud de lo intuido y en contexto igualmente pictórico, Merleau-Ponty observa lo siguiente: “*Le «quale visuel» me donne et me donne seul la présence de ce qui n’est pas moi, de ce qui est simplement et pleinement [...]. Chaque quelque chose visual, tout individu qu’il est, fonctionne aussi comme dimension, parce qu’il se donne comme résultat d’une déhiscence de l’Être. Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d’avoir une doublure d’invisible au sens strict, qu’il rend présent comme une certaine absence [...]. La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l’Être*” (Merleau-Ponty, M., *L’œil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 84-86).

en aquellos casos excepcionales en los cuales la rectangularidad de la pantalla cinematográfica se fragmenta en múltiples escenas “cuadrangulares”, mostrando cada una de ellas un posible punto de vista referido a una situación que transcurre cronológicamente de forma simultánea. Un caso particularmente intenso de esta mostración múltiple pero conjunta de lo invisto y lo aparente, la constituiría, según nos parece, el recurso empleado por Akira Kurosawa en su filme *Rashomon* (1950) al ofrecer múltiples perspectivas generales y puntos de vista posibles a la hermenéutica de unos hechos “objetivos” que ninguno de los personajes en cuestión (ni el narrador ni sus oyentes e interlocutores) presencian de forma directa.

Todos estos recursos, junto con el movimiento propio de la imagen fílmica que cabría contraponer al carácter estático inherente a la pintura, convergen a la hora de convertir al ídolo cinematográfico en una instancia que propicia la apoteosis absoluta de la visión y de la fenomenicidad en mayor medida aún en que lo hace el *eikōn* pictórico descrito por Marion. He aquí un rasgo que ha sido preterido por la fenomenología marioniana del ídolo. Ninguna parte de la presencia se halla *a priori* excluida del horizonte de la mostración en el marco de esa ventana universal a la fenomenicidad que es esencialmente la pantalla de proyección cinematográfica, de tal suerte que ella agota, colma y satura hasta el más leve y exiguo resquicio de apariencia. Es de este modo como la imagen fílmica lleva a efectivo término la en principio quimérica convergencia entre los dos extremos entre los cuales se articula el aparecer de los fenómenos: la presentación y la apresentation, el fenómeno y sus caras invistas: en suma, la presencia (lo efectivamente dado) y la ausencia (lo presupuesto por aquella). Además, con independencia de que logre hacer presentes y dados a la visión aquellos aspectos en principio inaparentes de lo visto, la imagen cinematográfica se ocupa, en todo caso, de resaltar y hacer refulgir con un singular fulgor fosforescente aquellos emplazamientos intuitivos que en mayor medida eclosionan ante la mirada del sujeto contemplador, es decir, en este caso, del espectador. Este estallido de lo visible es – en el caso del ídolo cinematográfico como en el del *eidōlon* pictórico– tan energético y álgido que llega a hacer olvidar los hipotéticos aspectos invistos de lo presentado, esto es, que dispensa de la reconstrucción por composición de la totalidad del fenómeno llevada a cabo ordinariamente en virtud de la fusión de los rasgos presentados y apresentados del objeto visto en cuestión. Ello no es necesario desde el momento en que, propiamente hablando, tales zonas invistas del objeto no se hallan realmente ausentes en la imagen fílmica que lo muestra, dado que el excesivo flujo intuitivo merced al cual se da a ver atesta y colma de tal modo la facultad óptica que ocasiona una suerte de amnesia estética en referencia a aquello que habría de ser presupuesto como visible pero que no aparece de forma efectiva.

En efecto, ante las imágenes del filme de Dziga Vertov *El hombre de la cámara* (*Chelovec s kinoapparatom*: 1929), como ante las de *Berlin. Die Symphonie der Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann no surge en absoluto la nostalgia de lo invisto, no se trata en absoluto de despertar la voluntad de recorrer el contorno de los elementos y situaciones allí representados con objeto de intuir su envés no directamente aparente, sino que, más bien, lo que sucede es que la apariencia de estos objetos y situaciones extraídos de la vida común y cotidiana se muestran allí reducidos a aquello que ellos poseen de visible en más elevada medida. La pantalla cinematográfica “deconstruye” en cierto modo las imágenes tamizándolas de tal modo que únicamente permanezca en pie ante la mirada del observador la energía absoluta de la pura fenomenicidad carente de residuo alguno de inapariencia. Esto es lo que sucede en el aludido filme

de Vertov en referencia, por mencionar un ejemplo, a las imágenes que muestran el frenético teclear de manos anónimas sobre máquinas de escribir o sobre instrumentos musicales. Aquí, como en el ídolo pictórico marioniano, “no queda más que lo visible enteramente presentado, sin prometer ulteriormente nada más que ver sino aquello que ya se ofrece; este visible reducido, presentado en estado puro, sin ningún resto de presentación, alcanza una intensidad tal que satura con frecuencia la capacidad de mi mirada e incluso la excede” (DS, p. 79). Desde esta perspectiva, el actual tipo de cine que presenta como una innovación visual “admirativa” el hallarse facturado merced a imágenes tridimensionales supone en realidad un palmario caso de traición a la esencia más propia de la imagen cinematográfica, la cual radicaría, como se acaba de indicar, en tornar innecesario, superfluo y baladí el hecho de que los lados “invistos” del objeto se den a ver al sujeto contemplador de forma efectiva. Es más: el que tal rasgo se considere pertinente –y aun renovador– revela que no se ha comprendido que lo verdaderamente decisivo en cuanto a la imagen filmica reside en el modo en que ésta es capaz de saturar la mirada del espectador mostrando de forma singularmente intensa la máxima visibilidad posible del elemento representado, no sus irrelevantes espaldas invisibles o aun invistas. El cine en 3-D supone, pues, el máximo grado de ignorancia y desconfianza que el arte cinematográfico es capaz de mostrar para consigo mismo tanto en referencia a su naturaleza y función últimas como a sus propias capacidades.

La imagen cinematográfica, en analogía con el ídolo pictórico, se reconoce merced a la expulsión radical de lo inaparente del marco de la pantalla de proyección para dejar únicamente subsistir y refulgir con todo su admirativo fulgor la pura presentación de aquello que se da a ver en cada momento. También en este caso lo que se echa en falta no es el espacio a recorrer con el fin de rodear el objeto y tornar visible su reverso impresentado, su dorso invisible, sino el objeto mismo como tal. Aquello que el espectador contempla en la pantalla no es tanto la visión del elemento “físico” efectivamente representado como la propia visión del director del filme: la mirada del artista en la cual no falta nada de aquello que él ha deseado llevar a la aparición fenoménica. No hay aquí propiamente nada que ver sino aquello que el autor ha presentado *de facto*. El auténtico cine es un arte situado al margen de toda nostalgia estética; un rasgo, por lo demás, perfectamente apreciable en los casos, anteriormente aludidos, del cine de realizadores como Andrei Tarkovski o Ingmar Bergman. En ambos casos sucede que en la pantalla cinematográfica coinciden plenamente la donación fenoménica y la visión que acoge tal donación en cumplimiento del principio marioniano según el cual en el marco de la percepción del ídolo “*ce que se donne se voit, ce que se voit se donne*” (DS, p. 82). La pantalla cinematográfica deviene, pues, como el cuadro, un “no-objeto”, un ámbito no físico en cuyo seno “únicamente reina lo visible” y donde lo invisible se halla abolido. Región singular de lo real en la cual el fenómeno físicamente dado se muestra reducido a su pura dimensión de visibilidad cumpliendo así el principio general de toda fenomenología y aun rebasándolo, puesto que la perspectiva husserliana al respecto se halla aún, como apunta certeramente Marion, “preocupada por los objetos de la región-mundo y obnubilada por su constitución” (DS, p. 84), mientras que el ídolo filmico se da con un modo específico de donación emancipado ya de toda “tesis dóxica” que atiende ya sola y exclusivamente a la intensidad cualitativa con la cual se da aquello que aparece ante la visión. La pantalla de proyección al comprender, encerrar y confinar en su interior el flujo de lo potencialmente visible

reduce “lo que se da a lo que se muestra”, deviniendo así ídolo en sentido estricto y aun eminente.

4. Una contemplación infinita y perpetuamente renovada

Esta transmutación casi taumática de lo invisto e impresentado en ídolo que hace fulgurar lo visible con su grado sumo de intensidad operada por la imagen cinematográfica, lejos de implicar un acto de *mímēsis* reproductiva con respecto a lo real, engendra un peculiar tipo de visibles que no corresponden a nada susceptible de ser contemplado en el marco de la experiencia visual común focalizada en el mundo natural. El aspecto esencialmente creador propio del artista cinematográfico reside precisamente en este rasgo decisivo. Cada nuevo filme, cada nueva imagen filmica enriquece el universo de lo visible con nuevos y anteriormente no contemplados elementos visuales; como el ídolo pictórico, “añade a lo visible del mundo un visible que no le pertenece, lo trasciende y lo anula” (DS, p. 86). El realizador cinematográfico (aun el más puramente “realista”) no es en absoluto un artista mimético, sino justamente un “productor” una instancia que hace avanzar (*producere*) hacia la luminosidad de la aparición ante la mirada incluso los fenómenos inicialmente invistos al transmutar el fenómeno en apariencia, lo subyacente en la sombra en ídolo. En analogía con el pintor, el director filmico “no copia nada, hace ver” (DS, p. 86). Su actividad propia consiste precisamente en facturar o, más bien “pro-ducir” visibles anteriormente invistos, previamente inexistentes que no habrían tenido jamás oportunidad de acceder a la luminosidad del fenómeno a no ser mediante la mirada creadora del artista cinematográfico. Lo esencial del trabajo del director cinematográfico radica, pues, en arrancar a las sombras de lo aún invisto nuevos elementos visibles antes no contemplados y superponerlos a los ya existentes, es decir, en enriquecer y ampliar el campo general de lo susceptible de ser observado. Es en este sentido en el que el arte cinematográfico admite ser contemplado como uno de los modos en virtud de los cuales el sujeto humano se enseorea “técnicamente” de la fenomenalidad presente en el mundo objetivo. Un singular modo de “dominación” de lo natural que lo situaría acaso en la cercanía de las célebres críticas heideggerianas referentes a la transformación de la totalidad del ente en imagen, en “objeto para un sujeto” ocasionada por la metafísica de la subjetividad cartesiano-moderna.

También, ciertamente, el realizador cinematográfico se torna, contemplado desde este punto de vista, agente transmutador de lo real mundano en una suerte de *Weltanschauung* particular, morador, por tanto, de la época en que el mundo ha devenido *Weltbild*. En este sentido, la pantalla cinematográfica muestra fundamentalmente aquello que Marion denomina “fenómeno saturado” (aquel cuyo exceso intuitivo colma y rebasa todo concepto, convirtiéndose en insoportable para la mirada y refractario a toda tentativa de constitución por parte del sujeto), si bien en un particular sentido. La imagen cinematográfica aparece como un tamiz a través del cual cualquier fenómeno “corriente” (no-saturado) resulta susceptible de devenir saturado y mostrado en calidad de ídolo. La cámara de cine es, en este sentido, un auténtico instrumento de saturación de visibles comunes para la mirada: una máquina de facturar ídolos. Cada nuevo elemento invisto transmutado en ídolo por la mirada del director y el ojo de la cámara supone, de este modo, un “*nouveau riche de la*

gloire phénoménale” (DS, p. 87). Pero, en calidad de ídolo, de elemento y fenómeno saturado, el visible cinematográfico no puede ser observado una sola vez: un único acto de contemplación no basta para agotar la inexhaustible feracidad de sus posibles efectos e interpretaciones. De ahí que resulte tópico el hecho de que el cinéfilo se vea habitualmente compelido a visionar en reiteradas ocasiones aquellos filmes emblemáticos en el marco de la historia del cine o aquellos que gozan en mayor medida de su preferencia y favor, sin que ninguna de las ocurrencias de visionado resulte equivalente a ninguna otra: hallando siempre nuevos y anteriormente desapercibidos elementos de visión. Como en el caso del cuadro pictórico, tampoco es posible ver “de una vez por todas” una película. La imagen fílmica pertenece con plena carta de ciudadanía al reino de aquellos visibles derivados del ídolo que precisan ser contemplados de modo sucesivo un volumen virtualmente infinito de oportunidades para ser correctamente vistos. Algo que jamás sucede en el contexto de los objetos naturales que nos circundan de ordinario y hacia los cuales –como en el célebre ejemplo heideggeriano del martillo de trabajo– la atención “intencional” únicamente se dirige de forma ocasional, fortuita y utilitaria. A tal respecto, la filmoteca cumple –como lo hace, al decir de Marion, el museo en el caso del ídolo pictórico– esa “estructura social apropiada a este necesario retorno de la imagen” (DS, p. 87) en la cual el fenomenólogo galo avizora la efectuación del reingreso periódico en la mirada que el propio ídolo demanda y reclama de forma constitutiva merced a su más profunda esencia.

Es además el sujeto perceptor el que debe desplazarse hasta el santuario en el cual habita el *eidōlon* fílmico y situarse ante su *Sanctasanctórum* (la sala de proyección y la pantalla de cine, respectivamente) y no a la inversa. En directo paralelismo con lo expuesto en el marco del museo pictórico, tampoco aquí el ídolo interpela al contemplador por iniciativa propia, tampoco el *eikōn* sale al encuentro de la mirada, sino que ésta ha de transitar hacia ese particular templo de celebración de la pura fenomenicidad que es la filmoteca: auténtico panteón que recoge y concita los *eidōla* susceptibles de estimular el paroxismo visual y los muestra en el modo en que ellos requieren ser mostrados: una vez tras otra en periodos dotados de regularidad variable. De esta necesidad deriva el conocido ritual propio del cinéfilo: encarar de modo sucesivo aquellos ídolos que son capaces de resplandecer con mayor grado de pujanza en la certeza de que jamás su mirada se hallará facultada para asimilar, contener y atemperar sustancialmente su sobreabundante donación. El hecho de que un solo acto de visión resulte exiguo y claramente insuficiente a la hora de contemplar un ídolo de orden fílmico, muestra palmariamente la pertenencia con pleno derecho de éste al orden de los “fenómenos saturados” en el cual Marion únicamente incluye al ídolo pictórico, al cuadro, ubicándolo en la compañía del acontecimiento, la carne y el icono. Y ello sucede en virtud de la ilimitada panoplia de visiones que la infinita e inagotable fecundidad del *eidōlon* cinematográfico propicia de manera privilegiada. Una sucesión, pues, de miradas en la cual cada una comporta un acto de contemplación diferente ligado a un efecto emocional y estético igualmente particular y diferenciado. Cada fotograma, cada plano específico supone, por tanto, cuando es contemplado nuevamente, la renovada exposición a la donación de un visible dotado de una caleidoscópica capacidad de renovación, o, como apunta Marion en referencia a los colores y formas del cuadro, la intervención de “*une nouvelle rencontre irrépérable et insubstituable*” (DS, p. 88).

La historia visual acumulada por la retina del cinéfilo constituye, en mayor medida

que una crónica vital o psicológicamente subjetiva del bagaje perceptivo almacenado por el sujeto en cuestión, una peculiar suerte de relato casi “objetivo” de la eclosión y despliegue temporal perpetuamente revivificado y recreado de la fenomenicidad propia de las imágenes cinematográficas “en sí mismas”; fenomenicidad que el espectador se limitaría a dotar en cada ocasión particular de una luminosidad fenoménica actualizada, reconstruida y renovada. Inversamente, la variación de la mirada perceptiva en cada acto de captación del ídolo filmico temporalmente diferente de la anterior, ocasionaría la ruptura de la identidad inicial del filme, introduciendo en su seno relaciones de alteridad consigo mismo potencialmente infinitas en número y propiciando así que éste pierda totalmente su supuesto carácter de instancia “objetual” y clausurada de una vez por todas. La mirada cinematográfica contempla ahora un genuino “no-objeto” no susceptible de ser visualmente agotado y exhaustivamente contemplado hasta sus más remotos confines: un elemento perceptivamente dotado de una sobreabundancia óptica inextinguible y de un inmarcesible poder de fascinación admirativa. Esta inagotabilidad viene favorecida por la pluralidad potencial de las miradas focalizadas sobre la misma sucesión de *eidōla* filmicos. El filme reclama y agradece en mayor grado la presencia de una multiplicidad de sujetos observantes cuyas múltiples retinas definen una auténtica mirada de recreaciones renovadoras del ídolo cinematográfico, que la mirada única que un hipotético espectador privilegiado (o unos pocos) puedan dirigirle en el marco, por ejemplo, de un pase privado. Es en este curioso sentido en el que el cine justifica su estatus en cuanto “arte de masas”.

La imagen cinematográfica alberga, tras su apariencia rectangularmente plana y meramente frontal, una crónica espaciotemporal que recoge y conjuga la totalidad de las miradas que le han sido efectivamente dirigidas en el pasado y aquellas por las cuales será potencialmente afectada en el futuro. Del mismo modo que se habla, en contexto heideggeriano, de una “historia del Ser”, cabe hablar a nuestro respecto de una auténtica “historia de la imagen” en la cual cada nueva mirada, cada renovada contemplación supone en sí misma una *epokhē* que recrea y reinterpreta el sentido último del *eikōn* cinematográfico y lo enriquece con una nueva aportación a su devenir epocal, es decir, a una cierta “vida de la imagen”. Esta perpetua revisión de lo visto en una imagen cuya potencia fenoménica resulta imposible consumir y agotar totalmente, constituye el acontecer mismo del *eidōlon* filmico. El cine, por tanto, como el ídolo pictórico marioniano, “cumple la reducción fenomenológica de lo visible dado a lo puramente visto” (DS, p. 93), reinjertando tal donación pura en la superficie plana de la pantalla de proyección; superficie carente, al igual que la del propio ídolo, de “reverso, vacío y profundidad”. La planicie propia de la superficie de la pantalla deviene aquí plano de epifanía de lo verdadero, auténtica sede de la revelación y presentación de la *alētheia* propia del ídolo imaginativo. En esta “fachada” de lo fenoménico reside, pues, la genuina y acaso única “verdad” de un arte tan ligado a la apariencia, la mendacidad y la ficción como el arte cinematográfico.

5. Del inconsciente óptico a la penuria del concepto

La descripción fenomenológica del *eidōlon* cinematográfico que acaba de ser expuesta en paralelismo con el análisis marioniano del ídolo pictórico, no deja de contener ciertas inexactitudes y lagunas teóricas que quisiéramos poner seguidamente

de relieve. La primera de ellas hace referencia al hecho de que, en referencia al *eikōn* filmico tal vez lo esencial no se localiza tanto en la posible mostración de lo invisto o de las caras invisibles de lo representado como, más bien, en la virtualidad que la imagen cinematográfica abre y despliega a la hora de captar lo ópticamente inconsciente: el inconsciente óptico que subyace en el seno de todo fenómeno.¹⁵ En su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin ha logrado vislumbrar con nitidez este rasgo esencial propio de la imagen filmica que la fenomenología marioniana del ídolo soslaya sistemáticamente. En efecto, en referencia al efecto propiciado por la técnica psicoanalítica y con un sorprendente grado de paralelismo con el acto merced al cual, según Marion, la epifanía excesiva del ídolo coagula el constante peregrinaje indolente de la mirada a través del circuito instituido por los “fenómenos corrientes”, Benjamin escribe: “Esta ha aislado cosas (y las ha hecho analizables), que antes nadaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido. Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción”.¹⁶ La fijación de la mirada por parte del ídolo cinematográfico tendría, pues, como principal consecuencia y función agudizar la potencial capacidad del ojo a la hora de captar aquellos aspectos no directamente dados a la visión y que, no obstante, ese instrumento mediador entre la mirada y la realidad que es la cámara (con su capacidad ampliativa y ralentizadora del flujo eventual) sí es capaz de traer ante la mirada perceptiva.

El cine muestra con mayor precisión y profusión de matices y perspectivas aquello que sitúa ante la intuición del espectador, y de ahí deriva el hecho de que el arte filmico ponga en franquía una virtual panoplia de posibles análisis mucho más amplia que la susceptible de ser ofrecida por el ídolo pictórico. El proceso de constitución operado por los resortes perceptivos propios de la conciencia del espectador sobre lo real efectivamente percibido es sustituido aquí por un nuevo acto constitutivo que no se orienta ya a la captación genérica de la totalidad de los fenómenos, sino que promueve un trance perceptivo merced al cual resultan aislados y recortados del resto de la trama fenoménica aspectos visibles que, en ausencia de la imagen filmica, resultarían preteridos por la facultad óptica de modo sistemático e inevitable. Y es justamente el acceso efectivo a la visión de tales “invistos” el acto esencialmente propio y específico que solamente el cine es capaz de ocasionar y

¹⁵ Evoquemos al respecto una pertinente observación de Boris Groys en su obra sobre “fenomenología de los medios” en la cual se explicita de forma singularmente condensada y aguda la decisiva conexión existente entre el presupuesto ontológico irrepresentable al cual remite el inconsciente óptico, y la noción misma de “espectador” (tal vez fundamentalmente “cinematográfico”): “Naturalmente, no es nueva la sospecha de que, tras la superficie visible y experienciable del mundo, se esconde algo que se escapa a la observación y comprensión del hombre [...]. Más bien esa sospecha ontológica ha determinado la historia entera del pensamiento filosófico de Occidente. Esencia, sustancia, Dios, poder, materia, o ser, son sólo algunos de los muchos nombres de eso otro oculto que la sospecha ontológica ha supuesto en el interior del mundo. Al menos desde Platón, la filosofía ha intentado una y otra vez identificar y nombrar eso Oculto [...]. Pero es precisamente por eso por lo que la sospecha es, efectivamente, sospecha: porque su objeto no puede ser identificado, sino sólo supuesto. Y de este modo, la sospecha, como dijimos, no puede ser ni confirmada ni anulada. Por esta razón, la filosofía, al comienzo de la modernidad y gracias a Descartes, llegó a la conclusión de que la sospecha ontológica no podía estar «en el mundo», sino sólo «en el espectador»” (Groys, B., *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 71).

¹⁶ Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, 1992, p. 46. En lo sucesivo DI.

propiciar.¹⁷ Tiene lugar así, en el contexto de la imagen cinematográfica entendida como ídolo, una auténtica inversión del sentido propio del concepto bejaminiano de “aura”.

En efecto, si ésta se define fundamentalmente como “una presencia irrepetible” (es decir, original y originaria) en lugar de una “presencia masiva” (reproducida en forma de copia y desvinculada “del ámbito de la tradición”), pero a la vez también como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”, entonces el desvelamiento del inconsciente óptico operado por el cine origina este efecto de “alejamiento aurático” –a pesar de tratarse de un arte ligado a la copia y la reproducción– de manera singular y paradójicamente eminente. El “actual desmoronamiento del aura” que Benjamin vincula a la voluntad por parte de las masas de “acercar espacial y humanamente las cosas” y, por tanto, de “superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción” por mor de la tendencia casi pulsional a “adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción” (DI, pp. 24-25), resulta acaso sorprendentemente revertido en el caso del *eidōlon* filmico. Ello es debido a que, en el seno de éste, la mirada del espectador resulta hasta tal punto cautivada por la superabundancia de lo dado a la intuición y expuesta simultáneamente en tal medida a los “invistos” dados de ordinario al inconsciente óptico que, lejos de generar cercanía tranquilizadora alguna o despojamiento del objeto visto de su carácter aurático, producen justamente el efecto inverso: ese característico extrañamiento óptico y ontológico ante la imagen, esa reconocible lejanía que únicamente remite de forma progresiva cuando, tras abandonar la sala de proyección, la conciencia del sujeto perceptor, del espectador, se reconcilia nuevamente con la nulamente inquietante familiaridad característica de los fenómenos habitualmente intuitidos en el apaciguador marco del “mundo real”. Esto es lo que sucede, por aducir simplemente un par de ejemplos, tras la visión de las oníricas imágenes mostradas por filmes tan diferentes como *The Trial*, de Orson Welles (1962) o *Körkarlen (La carreta fantasma)*, de Victor Sjöström (1921).

En el caso de la imagen cinematográfica, por tanto, la supuesta cercanía de la copia reproducida no solamente no permite enseñorearse del objeto percibido sino que lo sitúa en un ámbito de inaccesibilidad y exceso intuitivo vedado por esencia a todo “original”, confiriéndole de este particular modo un específico carácter “aurático” del cual se halla fundamentalmente privado lo directamente percibido y ligado a la tradición. He aquí la inversión esencial. La presencia irresistible e inexorable de la refulgencia intuitiva en cuyo seno se da a ver lo ópticamente inconsciente constituye ahora la verdaderamente legítima y genuina “presencia irrepetible” de la cual dimana propiamente el centelleo propio del aura.

Un segundo aspecto problemático –tal vez incluso aporético– referido al ídolo cinematográfico lo constituiría aquel que hace referencia al papel desempeñado en

¹⁷ Benjamin apunta certeramente al respecto: “Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso [...] Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (DI, p. 48).

su acto de percepción por la facultad reflexiva del espectador, esto es, al rol jugado por el concepto en este contexto. En tanto que máxima y más elevada manifestación de la fenomenalidad, el ídolo teorizado por Marion, podría decirse al modo kantiano, fascina y admira incondicionalmente *ohne Begriff*, con prescindencia de toda teorización de orden conceptual. En este sentido, también el ídolo filmico se muestra como “fenómeno saturado” en la medida en que, efectivamente, se trata de uno de esos fenómenos “en los que la intuición sumerge siempre la expectativa de la intención, en los que la donación no solamente inviste por completo la manifestación sino que también la sobrepasa y modifica sus características comunes” de suerte que en ellos “la intuición despliega una demasía que el concepto no puede ordenar, que la intuición no puede prever; en ese caso, la intuición ya no se encuentra vinculada a y por la intención, sino que se libera de ella, erigiéndose entonces en una intuición libre” (SD, p. 366). Se trastoca y disloca aquí, pues, el orden de la percepción, dado que, en el caso del *eidōlon* cinematográfico, tampoco tiene lugar el advenimiento de lo intuido con posterioridad a la previa presencia del concepto, sino que sucede justamente a la inversa: la sobreabundancia de lo contemplado goza de preeminencia “temporal” con respecto a la irrupción de lo reflexivo-conceptual, la cual resulta siempre relegado a un momento posterior y subsidiario. La intuición filmica “subvierte y precede toda intención, desbordándola y descentrándola” (Ídem.). Así pues, surge aquí una llamativa paradoja: por una parte, el exceso fenoménico acontecido merced a la imagen cinematográfica impide el flujo de la reflexión, deteniendo el caudal de los pensamientos propios del espectador, pero, por otra, los filmes, en analogía con las “ideas estéticas” kantianas, “dan mucho que pensar” con posterioridad a su efectiva contemplación para tratarse de un arte que ha preterido esencialmente el recurso al concepto en general. Benjamin –por apelar nuevamente a él– señala, separándose con ello de la caracterización marioniana del ídolo pictórico, en este rasgo “extrarreflexivo” propio del cine la auténtica divergencia esencial entre el arte pictórico y el arte filmico cuando observa lo siguiente: “Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo” (DI, p. 51).

Conforme a lo expuesto anteriormente, resulta palmario que Benjamin no intuye en este pasaje el estatuto de ídolo que Marion confiere al cuadro, y que, por lo tanto, no lo contempla en términos de “fenómeno saturado” sino de “fenómeno corriente” que aún permite la prioridad del concepto y la reflexión (de las “asociaciones de ideas”) sobre la pura intuición desbordada por la potencia fenoménica de su correlato objetivo, de su “objeto”. Asimismo, tampoco el pensador alemán acierta al cifrar el carácter no reflexivo y ajeno a las facultades conceptuales propias del contemplador en el perpetuo flujo heraclíteo característico de las imágenes. El movimiento continuo resulta aquí irrelevante al respecto: el auténtico poder suspensor de la actividad conceptual radica en el sobreexceso intuitivo que el ídolo filmico sitúa ante una mirada que no es capaz de acogerlo y asimilarlo en condiciones óptimas, no en el hecho de que cada imagen individual sea enseguida sustituida por otra.¹⁸

¹⁸ Emmanuel Levinas ha expresado en su ensayo “estético” *La réalité et son ombre* esta relación de polaridad y exclusión entre imagen y concepto con estas certeras y concisas palabras: “*Le procédé le plus élémentaire*

Cada plano cinematográfico constituye un ídolo por sí mismo y de forma autónoma, configurando todos ellos en conjunto un *eidōlon* general que es la totalidad del filme holísticamente considerado. Contra Benjamin puede aducirse al respecto el efecto generado en el espectador por la contemplación del extenso plano final de *Nostalghia* de Tarkovski (1983), en el cual la práctica ausencia de movimiento (si acaso la propia de la progresiva apertura del plano) no contribuye en absoluto al hecho de que la mirada resulte cautivada y el concepto agostado por la desbordante presencia de un ídolo filmico que atrapa y retiene la intuición de manera prácticamente absoluta e incondicional. Este error de Benjamin, que se sitúa así en el punto absolutamente opuesto al ocupado por la fenomenología marioniana del ídolo, se muestra con toda evidencia en pasajes como el siguiente: “Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia [la relativa a la no fijación conceptual de la imagen filmica] del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos». De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa” (DI, pp. 51-52).

Ahora bien, si la imagen cinematográfica, en calidad de ídolo y “fenómeno saturado”, despliega su singular potencia intuitiva y confiscadora de todo el volumen de fenomenicidad disponible en cada momento al margen del concepto y de la facultad reflexiva a él ligada, entonces es necesario concluir que su específico modo de donación al contemplador tiene lugar de modo inmediato, no mediatizado por pensamiento o reflexión racional alguna. El ídolo filmico se da de forma originaria, súbita y totalmente imprevisible como consecuencia de la prioridad de lo intuido sobre lo pensado que acontece en el seno del particular horizonte fenomenológico que se abre solamente con él y a partir de él. ¿Cómo conjugar, pues, este aspecto inmediato e inopinado propio del *eidōlon* filmico con la reflexión ulterior que la visión del filme es susceptible de propiciar y que de hecho provoca tanto en el espectador medio como en la mente del crítico especializado? He aquí la paradoja constitutiva de la imagen cinematográfica y aun de toda imagen *tout court*; un carácter paradójico que radica en el hecho de tratarse de un elemento mediador y mediado (en cuanto se superpone siempre al original sustituyéndolo) y que, sin embargo, acontece merced a un modo de donación absolutamente espontáneo e inmediato. Acaso la presencia de la exuberancia perceptiva irradiada por la imagen sea de tal índole que únicamente permita reflexionar y teorizar sobre ella cuando no se halla ya efectivamente presente ante la mirada; “filosofía del cine” u “ontología de la imagen” son tal vez “disciplinas” que solamente pueden ser ejercidas *in absentia*, en una reflexión posterior de segundo grado: al margen del darse *de facto* de su objeto ante el contemplador meditativo.¹⁹

*de l'art consiste à substituer à l'objet son image. Image et non point concept. Le concept est l'objet saisi, l'objet intelligible. Déjà par l'action, nous entretenons avec l'objet réel une relation vivante, nous le saisissons, nous le concevons. L'image neutralise cette relation réelle, cette conception originelle de l'acte. Le fameux désintéressement de la vision artistique –auquel s'arrête d'ailleurs l'analyse courante de l'esthétique– signifie, avant tout, une cécité à l'égard des concepts” (Levinas, E., *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 110).*

¹⁹ Ian Jarvie observa al respecto de la ambigüedad propia de una posible “ontología del cine” y la imagen cinematográfica, lo siguiente: “La ontología trata de lo que hay en el mundo. Esto conduce a un significado

6. Conclusión

El cine, en tanto que arte de la sobreabundancia visual inmediata, se inscribe junto con la televisión, el arte plástico contemporáneo, las pantallas de ordenador y otros elementos análogos, en el círculo de ese imperio de lo icónico que en nuestra época circunda al espectador insertándolo en un ámbito mediado en el cual las imágenes, los *eidōla* de toda clase y condición, sustituyen por doquier al original que se halla en su fundamento. Este fenómeno redundante en un cierto nihilismo contemporáneo de la imagen; nihilismo entendido aquí como el acto merced al cual nada se halla investido de auténtica significación a no ser que su donación advenga envuelta en los reconocibles ropajes propios del *eikōn*. Nada se da a ver por sí mismo sino que ha de presentarse siempre filtrado y cribado por una imagen mediadora que, como apuntaba Benjamin, lo presente mediatizado por una reducción a aquello que tiene de ídolo, de mostración cercana susceptible de ser condensada y adaptada a la escala perceptiva humana y de ser convenientemente asimilada por ella.²⁰ La paradoja inherente a nuestro mundo visual reside, como se apuntó, en que el universalmente mediado reino delo icónico remite al fin y a la postre a un elemento cuya donación tiene lugar precisamente como inmediatez: en términos de fulguración que acaece al margen de toda reflexividad y que satura, al menos de forma transitoria, las facultades reflexivas y discursivo-lingüísticas propias del sujeto percipiente. De este modo, las máscaras de lo icónico a las cuales aludíamos al comienzo admiten ahora ser identificadas con cada uno de los planos cinematográficos efectivamente contemplados durante el transcurso de una proyección filmica, como, de hecho, también con cada *eikōn* particular dado a la percepción óptica de cada individuo. La imagen –también el ídolo cinematográfico– constituye una suerte de “máscara de la percepción de lo real” en tanto en cuanto que supone una instancia mediadora entre la mirada y el objeto o estado de cosas dado con efectividad “ahí afuera”, en el mundo de los fenómenos llamados “reales”, a los cuales se superpone y de los cuales extrae su fascinador poder de legitimación en tanto que nueva mostración de aquello digno de ser visto y considerado.

La liberación de la visión se paga, pues, en nuestro tiempo “pan-icónico” al precio de la pérdida nihilista de contacto con cualquier instancia dada originalmente, *in the Flesh*, es decir, de modo genuinamente espontáneo e inmediato. Marion habla al respecto, en *Le croisée du visible*, de “exilio imaginal” en referencia al modo en el que la invasión de las imágenes en nuestro universo visual contemporáneo obtura nuestro cauce de contacto con las cosas y cercena, hendiendo el cordón umbilical que nos mantenía vinculados a ellas, toda exterioridad de nuestro espíritu en la cercanía de los elementos realmente percibidos: “la entrada en el mundo de las imágenes no libera tanto el imaginario con vistas a un goce jubiloso, sino que

ambiguo de la expresión «la ontología del cine». ¿Significa el estatus ontológico del celuloide en el inventario del mobiliario del mundo, o hace referencia al problema que ya hemos tratado, a saber, el estatus ontológico de las cosas aparentes que hay «en las películas»? «En», aquí en el sentido no de la emulsión que hay en el celuloide sino en el del material significativo contenido en él y de su potencialidad, que se actualiza al pasar por el proyector” (Jarvie 2011, *op. cit.* [nota 5], p. 149).

²⁰ A este respecto, Henry indica de manera tan certera como particularmente contundente que: “el hombre de nuestro tiempo no tiene ya nada de popular, de espontáneo, de instintivo, de real, de vivo. Una mediación ha venido a separarlo de sí mismo, precisamente la de los medios de comunicación que sustituyen en todas partes el libre juego de la vida y su sensibilidad por la copia de un universo irreal, artificial, estereotipado, envilecedor, en el que la vida, en lugar de realizarse, no puede ya sino huir” (M. Henry 2008, *op. cit.* [nota 7], p. 92).

encierra nuestro espíritu y nuestro deseo fuera de las cosas, como en una prisión de imágenes –un exilio «imagonal». La censura que la imagen (erigida en cosa) ejerce en nuestro mundo ya no autoriza el más mínimo acceso al original, reducido simplemente al estatuto de un inimaginable, «inimaginable»: lo que no se ve, simplemente, no es. El original debería, pues, desaparecer puesto que por definición no aparece jamás”.²¹ Tal vez esa tácita voluntad de que el original haya de resultar sistemáticamente soslayado, preterido y eliminado del horizonte de la visión icónica constituya el motivo último por el cual el cine comercial actual incide reiterada y profusamente en la mostración de imágenes no susceptibles de resultar cotejadas con sus correspondientes “originales”, dado que carecen de ellos. Es lo que sucede en el caso de la mostración de mundos fantásticos o imaginarios como los representados en filmes como *Avatar* (James Cameron: 2009) o *The Lord of the Rings* (Peter Jackson: 2001) que deben acaso su éxito masivo al modo en el que en ellos se da la apoteosis de la sustitución de un original en este caso inexistente por una sucesión de imágenes desligadas de todo referente positivo o “real” y dotadas por tanto de plena autonomía icónico-visual.

Así, la sustitución del original por la copia pictórica teorizada por la fenomenología marioniana del ídolo pictórico, se transmuta ahora en hipertrofia de la imagen con respecto a su referente objetivo concreto. Una vez hendido el nexo que vinculaba imagen y cosa real, el *eikōn* filmico deviene él mismo un particular tipo de renovado original plenamente autónomo y autofundado: totalmente subsistente por sí mismo. Una auténtica contrafigura, más o menos espuria, de los fenómenos realmente dados a la contemplación en el seno de la trama urdida por la fenomenicidad del mundo que aparece, no obstante, como el modo preeminente y privilegiado de hallarse presentes los fenómenos ante la mirada del contemplador. La imagen, en tanto que nueva máscara mediadora de lo realmente intuido instituye, pues, un mundo al lado del mundo, un paralelo orbe icónico que estatuye los criterios y reglas que han de posibilitar el deslinde entre aquello que se da y es real y aquello que no se da (a la visión) y, por tanto, propiamente no existe: “más vale aparecer que ser, puesto que ser no es más que aparecer” (CV, p. 99). Tal vez la supuesta liberación y emancipación de la mirada con respecto a la tiranía ejercida de ordinario por los fenómenos corrientes operada por la fulgurante irradiación del ídolo, contenga en su seno de modo larvado y subrepticio un nuevo tipo de despotismo nihilista que exige la incondicional reducción a *eidōlon* de todo aquello que pudiera presentarse como real y que supone una pérdida del vínculo de la percepción con lo dado “en sí” –al margen de ella– cuya desmesurada pujanza ha devenido ya acaso auténtica divisa cultural de nuestra época.

²¹ Marion, J.-L., *El cruce de lo visible*, Castellón, Ellago Ediciones, 2006, p. 103. En adelante CV. Asimismo: “La imagen, ajena a su original, no tiene pues otra realidad que no sea ella misma. Esta realidad encuentra su única efectividad en la pantalla televisiva [o cinematográfica]. La imagen se hace en la pantalla porque, sirviendo de pantalla a su original, sólo se hace a sí misma deviniendo idéntica a su soporte, la pantalla. Es sorprendente que nombremos pues pantalla el lugar de la imagen –puesto que reconocemos así implícitamente que la imagen sólo puede desplegarse en cuanto tal (evadirse) sirviendo de pantalla. ¿Y a quién sino al original? La imagen sólo sirve de pantalla porque es la pantalla la que hace la imagen –en lugar del original. La pantalla [...] produce la imagen en lugar de recibirla (como la pantalla cinematográfica)” (CV, p. 95).